

ASIER ARANZUBIA COB

***EMBRUJO* (CARLOS SERRANO DE OSMA, 1947)
O DE CÓMO LLEGAR A LAS TINIEBLAS DEL
INCONSCIENTE A TRAVÉS DE LAS BRILLANTES
RUTAS DEL FOLKLORE**

Los maestros y el discípulo

Sin duda, Carlos Serrano de Osma es, de entre todos los cineastas que comparecen en este volumen, el menos conocido. De hecho, sólo muy recientemente, y gracias al trabajo de una serie de investigadores e historiadores¹ empeñados en crear una nueva memoria para el cine español, su obra, y la de otros en idéntica o parecida situación, ha comenzado a ser justipreciada. Dicha circunstancia me obliga a hacer algo que a buen seguro no habrán tenido que hacer el resto de investigadores que comparten conmigo las páginas de este libro. Es decir, me obliga a redactar una suerte de introducción que sirva para presentar al cineasta que está detrás de *Embrujo*. Curiosamente, para presentar a Serrano de Osma me van a resultar de gran ayuda tres de los cineastas (ellos sí, de sobra conocidos) con los que compartió la programación del ciclo que, como saben, está en el origen de este volumen. En cierto sentido, cuando los responsables de dicho ciclo decidieron proyectar *Embrujo* después de *Fraude*, *Viridiana* y, sobretodo, después de *Amanecer*, lo hicieron siguiendo una lógica no-cronológica pero, paradójicamente, muy coherente desde un punto de vista temporal. Coherente en el sentido de que para entender a Serrano es conveniente pasar antes por Welles, Buñuel y Murnau. Dicho de otra forma: para entender al discípulo siempre es recomendable fijarse primero en los maestros.

La gran atipicidad de la obra de Carlos Serrano de Osma dentro del panorama cinematográfico español de los años cuarenta se explica, sobretodo, a partir del hecho de que el director de *Embrujo*, como él mismo dejó escrito, quiso ser fiel a la memoria de Murnau². Para entender estas palabras es preciso señalar

¹ Buena parte de ellos arracimados en torno a la Asociación Española de Historiadores del Cine.

² Lo escribió en las cuartillas que fueron el origen de una de sus conferencias: *Bajo el signo de Méliès*. Dicha conferencia, que fue pronunciada por Serrano en Barcelona el 7 de diciembre de 1951, ha sido publicada recientemente en *Archivos de la Filmoteca* (Serrano de Osma, Carlos, "Bajo el signo de

que su formación como cinéfilo está directamente vinculada con los cineclubs madrileños de la II República. Cineclubs en los que se proyectan, una y otra vez, los films más emblemáticos de eso que podríamos denominar como la etapa de madurez del periodo silente: es decir, la década de los veinte del siglo pasado. Periodo este en el que, a ojos de la fiel parroquia de los cineclubs madrileños, la figura de F. W. Murnau destaca (tal vez, con la sola compañía de S. M. Eisenstein) por encima de todas las demás. Pues bien, a partir de 1931, con apenas quince años, el futuro director de *Embrujo* se convierte en un asiduo de esas salas madrileñas de vanguardia donde se proyectan los films de una serie de directores que a partir de aquel encuentro inaugural se convertirán en sus cineastas de cabecera: por supuesto, los ya citados Murnau y Eisenstein (al que los jóvenes cinéfilos republicanos llamaban, jugando con sus iniciales, Su Majestad) pero también Pabst, Flaherty, Clair, Vidor, Stroheim y Dupont.

Como la mayoría de sus compañeros de generación (Antonio Román, Rafael Gil, Antonio del Amo...) durante el periodo republicano, el joven Serrano de Osma, comenzará a dar salida a su pasión por el cine a través de la crítica cinematográfica. En concreto escribe en las dos revistas especializadas más importantes de la etapa republicana: *Popular Film* y, de manera más esporádica, *Nuestro Cinema*. Después, cuando ya se sienta preparado para dar el salto a la dirección de películas (anhelo que comparte con esos otros jóvenes críticos, futuros cineastas, de la generación de *Popular Film*) estallará la guerra y se verá obligado a posponer su debut. Una vez finalizada la contienda, la calamitosa situación en la que ha quedado el país retrasará, una vez más, su ansiado desembarco en el cinema profesional³. Así, para cuando en el año 1946 se produzca la coyuntura propicia que facilite su tantas veces postergado debut como director de largometrajes, la concepción del cine que Serrano ha ido madurando a lo largo de las dos últimas décadas será ya una

Méliés" en *Archivos de la Filmoteca*, num. 56, junio de 2007, pp. 127-141).

³ Es preciso señalar que durante la guerra Serrano había colaborado como ayudante en el rodaje de un medimetraje documental financiado por el Partido Comunista y que durante la inmediata posguerra rodará varios cortometrajes; en alguno de ellos figura ya como director (véase, Aranzubia Cob, Asier, *Carlos Serrano de Osma: Historia de una obsesión*, Cuadernos de la Filmoteca Española, Madrid, 2007, pp. 41-64).

concepción del cine pasada de moda. Y es que, a mediados de los cuarenta, el director de *La sombra iluminada* (1948) sigue todavía empeñado en ser fiel a la memoria de Murnau y esto hará que su cine sea percibido como una propuesta extemporánea y arcaizante. La crítica, sin ir más lejos, hablará de *Embrujo* en términos de surrealismo trasnochado. Bien mirado, durante la segunda mitad de la década de los cuarenta Serrano hará el cine que por culpa de la guerra no llegó a realizarse (salvo contadísimas excepciones) en la España de los treinta; ese cine de los *ismos* (expresionismo, impresionismo, futurismo, surrealismo...) que había vivido en la Europa de entreguerras su particular Edad de Oro. En cierta medida, el cine telúrico de Serrano de Osma será el encargado de saldar esa suerte de cuenta pendiente que el cine español (o, al menos, el de los cineastas formados en los cineclubs de la República) había contraído con la vanguardia histórica.

Pero, como digo, el ambiente en el que va a tener que abrirse camino la muy estilizada propuesta de Serrano de Osma es un ambiente marcadamente hostil. Los referentes que dominan en el cine español de mediados de los cuarenta nada tienen que ver con Murnau. El espejo en el que se miran los cineastas y la crítica española de mediados de los cuarenta es, sobretodo, el de ese cine realista y con ciertas pretensiones sociales que llega desde los EEUU y que encuentra en *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946) su muestra más emblemática y representativa. Así pues, justo cuando Serrano comienza a poner en circulación sus estilizados dramas el cine español se rinde ante una manera de hacer radicalmente enfrentada a la que promueven las imágenes y los sonidos de la propuesta telúrica. Ni que decir tiene que esta contradicción afectaría de manera dramática a su recién estrenada carrera cinematográfica.

De los tres maestros que estoy utilizando como hilo conductor para recorrer la biografía intelectual de Serrano de Osma, el único al que conoció personalmente es, paradójicamente, aquel cuya influencia en su obra resultó ser más epidérmica o tangencial. Y es que el magisterio de Buñuel tiene más que ver con una cierta actitud ante el cine y la cultura española en general, que con una determinada manera de trabajar con las imágenes. Para el joven Serrano, y por extensión para

el resto de miembros de la generación de *Popular Film*, Buñuel encarna todos aquellos valores que merece la pena defender. Valores que podrían resumirse en la apuesta incondicional por una regeneración cultural del cine español. Para ellos el director de *Tierra sin pan* es, tal vez, el único cineasta español con una concepción realmente moderna del cine; el único con una voz propia dentro del raquíptico y monocorde panorama cinematográfico español de la República; el único, además, que tiene una concepción política de su trabajo. En cierta medida, Serrano y sus combativos colegas de *Popular de Film* admiran antes al intelectual comprometido con el cine y con la República que al cineasta de vanguardia. Aunque esto no quita para que en la obra de Serrano se perciba la influencia del director de *Viridiana*. Sin ir más lejos, *Embrujo* es, de entre todos los films de Serrano, aquel en el que el aliento surrealista, como bien supieron ver los críticos españoles de la época, es más notorio.

En la figura de Welles confluyen los dos tipos de influencia que he mencionado hasta el momento: la estética (fácilmente identificable a partir de la tercer película de Serrano: *La sirena negra*, 1947) y la política (aunque en el caso de Welles, a diferencia de lo que sucedía con Buñuel, no se trataría tanto de un modelo a seguir como de una especie de *alma gemela* a la que Serrano *imita* sin pretenderlo). Merece la pena detenerse en alguno de los paralelismos que asocian, en la distancia, las erráticas carreras de ambos cineastas.

Al parecer⁴ fue Jean-Luc Godard el primero que habló de los *cineastas de menos de treinta años*. Dicha clasificación agruparía a aquellos directores que, como bien advierte la propia denominación, dirigieron películas cuando todavía no habían rebasado la treintena. Según Godard esta categoría encontraría su razón de ser en el hecho de que las películas que se filman cuando uno no ha cumplido los treinta son diferentes a las que se filman después. Según el director de *Al final de la escapada* (él también, por supuesto, un ilustre miembro de esta categoría) hay una cierta pasión adolescente, una creatividad desbordante que sólo se puede

⁴ Así lo advierte Paulino Viota en un excelente artículo dedicado a la figura y la obra de Jean Vigo (Viota, Paulino, "La alquimia del cine", en *Archivos de la filmoteca*, num. 2, Julio-Agosto de 1989, pp. 58-68).

encontrar en los films realizados por directores que no han cumplido treinta años. Después, esa frescura, esa espontaneidad, esas ganas de innovar, esa querencia por la imperfección se pierden para siempre. Superados los treinta, aunque uno lo intente ya nunca podrá recuperar ese "algo" que tenían sus primeras películas. Esto no quiere decir que las películas que vendrán después serán peores: tan sólo quiere decir que serán, inevitablemente, diferentes. Entre el selecto grupo de cineastas que mencionaba Godard estaban, entre otros, Jean Vigo (ejemplo máximo e irrepetible, ya que toda su obra fue realizada antes de cumplir los treinta), el Truffaut de *Los cuatrocientos golpes*, *Tirad sobre el pianista* y *Jules et Jim*, el Eisenstein de *La Huelga*, *El acorazado Potemkin* y *Octubre*, y, por supuesto, el Welles de *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento*... Serrano de Osma tenía treinta años cuando rodó *Embrujo*. Serrano de Osma fue también (y el día que Godard vea *Embrujo* me dará la razón) un ejemplo inequívoco de *cineasta de menos de treinta años*.

El segundo paralelismo es de orden formal. Tanto Welles como Serrano son, por encima de todo, cineastas de la desmesura. Ambos se decantan por una puesta en escena barroca y excesiva, un tanto exhibicionista, en la que abundan los movimientos de cámara complicados, los ángulos inverosímiles, las distorsiones de imagen, los contrastes lumínicos... Un cine pues, profundamente estilizado que, como decía un poco más arriba, se sitúa en las antípodas de ese cine realista que comienza a imponerse en la España de los cuarenta.

El tercer punto en el que confluyen las carreras de Welles y Serrano tiene que ver con ese deseo compartido por ambos de vehicular sus propuestas radicales desde el interior mismo del sistema. En lugar de recurrir a las plataformas de distribución y exhibición alternativas (que en el caso de Serrano bien podrían haber sido las del cine amateur, que sigue activo, precisamente en Barcelona, durante la década de los cuarenta) ambos prefieren atacar al sistema y a sus modelos de representación hegemónicos desde dentro, esto es, produciendo, distribuyendo y exhibiendo sus películas a través de los cauces habituales de la industria. Tamaña temeridad servirá a la postre para poner de manifiesto la vocación suicida de ambos cineastas. Y es que casi no hace falta añadir que este su compartido deseo de atacar al sistema

desde dentro acabará teniendo fatales consecuencias para ambos. El uno, como es de sobra conocido, se vería obligado a emigrar a Europa y al otro no le quedaría más remedio que renunciar a su estilo y reorientar su carrera, realizando así, a partir de su quinta película, un cine considerablemente más convencional, alejado ya de toda veleidad vanguardista, pero no por ello carente de interés.

Las raíces del embrujo

Embrujo, como ya ha quedado dicho, es la segunda película de Carlos Serrano de Osma y conforma junto con *Abel Sánchez* (1946) y *La sirena negra*, su primera y tercera películas respectivamente, una suerte de trilogía. Las tres fueron rodadas en Barcelona de forma consecutiva, en apenas un año (entre mayo de 1946 y el mismo mes del año siguiente). Las tres fueron producidas por BOGA FILMS (una modestísima empresa creada por el propio Serrano y otros tres socios) y en las tres participó un grupo muy compenetrado de técnicos y actores (la mayoría también por debajo de los treinta) que compartían con Serrano ese mismo entusiasmo juvenil del que ya se ha hablado en estas páginas. El propio Serrano se encargaría de bautizar a su grupo de colaboradores con el sobrenombre de *Los telúricos*. Apelativo este que acabaría sirviendo también para agrupar las películas que Serrano dirigió durante la década de los cuarenta.

La idea que pondrá en marcha el segundo proyecto de BOGA FILMS surge durante el rodaje de *Abel Sánchez*, ya que en un principio no estaba previsto que una *españolada*, protagonizada por una célebre pareja de artistas *flamencos*, fuera a ser el segundo proyecto de la casa. Lo inicialmente previsto era algo muy distinto: una nueva adaptación a la pantalla de una novela española de prestigio con la que BOGA pretendía seguir insistiendo por el camino de la regeneración cultural del cine español. Retomando un discurso que durante los primeros años del franquismo había gozado de cierto predicamento entre los intelectuales del cine español, para alejarse de la, en aquel tiempo, denostadísima *españolada*, las gentes de BOGA habían decidido (al menos, programáticamente) consagrar el grueso de su producción a la adaptación de lo que la retórica patrioter del momento llamaba *novelistas de raza*. Siguiendo un razonamiento no demasiado

elaborado, se pensaba que adaptando a escritores de prestigio se harían mejores películas que adaptando saínetes y zarzuelas. Si en la primera producción de BOGA el *novelista de raza* elegido había sido Miguel de Unamuno y su novela *Abel Sánchez*, en esta ocasión se había pensado en la condesa de Pardo Bazán y su novela corta *La sirena negra*⁵.

Sin embargo, como digo, de manera un tanto inesperada y sorprendente, Serrano decide que su segunda película debe ser, al menos sobre el papel, una *españolada*: una película de ambiente andaluz, protagonizada por Lola Flores y Manolo Caracol en la que el cante y el baile, como no podía ser de otra manera, jugarán un papel destacado. En principio, nada que ver con esa apuesta por el arte con mayúsculas que venían defendiendo BOGA FILMS y el único director de su plantilla.

Pero como cabía esperar la intención de Serrano va a más allá de la mera rentabilización cinematográfica (y por supuesto económica) del fuerte tirón popular del que goza entre el público español (sobretudo entre las clases populares) la copla andaluza. Muy al contrario, su intención no es otra que la de recuperar y dignificar un género al que despectivamente se conoce como españolada. En el fondo de lo que se trata es de hacer una película que trate de manera rigurosa, y s genes de forma novedosa una de las vetas más ricas del folklore español⁶ (la de copla andaluza y sus derivados), inventando para ello un "nuevo y sorprendente lenguaje cinematográfico" que surgiera de la, hasta entonces, inédita adecuación del ritmo cinematográfico al ritmo del cante jondo, sino que, además, se esperaba transformar un proyecto de marcado talante

⁵ Finalmente este sería el tercer proyecto de la casa. El último, por cierto, en el que Serrano trabajaría para BOGA.

⁶ Serrano de Osma había declarado que su intención era "llegar a las tinieblas del inconsciente por las brillantes rutas del folklore" (en *Cinema*, num. 13, 15 de octubre de 1946). En esta, por lo demás, brillante declaración de intenciones se cae en un error conceptual que, por lo visto, según señala José Luis Téllez, era habitual en la época, ya que "no cabe considerar folklórica a la pareja Lola-Caracol desde una perspectiva etnomusicológica estricta, al tratarse de artistas profesionales activos en ámbitos urbanos con un repertorio, en gran medida, generado en la tradición escrita y no en la oral" (Téllez, José Luis, "Embrujo". En Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 212).

experimental, y por ello destinado a un reducido segmento del público, en una obra rentable y comercial. Para ello, Serrano de Osma había tenido la brillante idea de contratar a una pareja de artistas flamencos que por aquel entonces triunfaba en las plazas y teatros de toda España con un espectáculo llamado *Zambra*. Su intención era clara: utilizar el tirón de Lola Flores y Manolo Caracol, y también la de su, por aquel entonces, famosísimo repertorio de canciones, para atraer al gran público a las salas en las que se proyectaba una película que, de otro modo, probablemente, nunca habrían ido a ver. Al final, el tiempo acabaría dándole la razón ya que, según parece, la película funcionó relativamente bien en taquilla⁷. Y es que, en última instancia, la enorme singularidad de *Embrujo* no proviene de su decidida y arriesgada apuesta por la experimentación formal -impensable en aquella época-, sino de la, todavía hoy, llamativa circunstancia de que un filme de estas características fuera producido, distribuido y exhibido dentro del sistema, cosechando, además, para asombro de propios y extraños, un moderado éxito en taquilla.

De todos modos, es preciso señalar, que a pesar de que cosechó un moderado éxito en taquilla el experimento de Serrano, como él mismo reconocería años después, fue recibido sobretodo con muestras de incomprensión. No sin cierta ironía el propio director⁸ llegó a comentar que *"la película no gustó al público, ni a la crítica, ni al productor, ni a mis amigos, ni a nadie... sólo a mí mismo"*.

Por lo visto, y como el propio Serrano denunciaría a través de una carta que envió a los diarios más importantes de Madrid poco antes del estreno, el montaje final de *Embrujo* fue retocado por los productores sin su consentimiento. Esto le llevó a renunciar a la paternidad de la cinta y a abandonar la productora a mediados del 1947, coincidiendo con el final del rodaje de su tercera película. De todos modos, es preciso señalar que, como creo haber demostrado en un lugar distinto a éste⁹, las manipulaciones que denuncia Serrano en la citada carta no eran tales (al menos no eran tan graves) y su reacción (renuncia a la paternidad de la copia exhibida

⁷ Al menos no fue un estrepitoso fracaso de público como sí lo fueron las otras tres películas que rodó durante la segunda mitad de la década de los cuarenta.

⁸ Castro, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres, Valencia, 1974, p. 406.

⁹ Aranzubia Cob, Asier, *op. cit.*, pp. 101-103.

y abandono de la empresa) fue, por lo tanto, desproporcionada. En resumidas cuentas, la copia de *Embrujo* que se exhibe en los cines de España en 1948 (que es la misma que se conserva en la actualidad) no es un film gravemente desfigurado por culpa de un remontaje de última hora sino que, en realidad, se parece bastante a la película que Serrano tenía en mente antes de comenzar el rodaje.

El crispado ambiente que rodea el estreno de *Embrujo* (malas críticas y desautorización) se enturbia todavía más con unas inoportunas declaraciones de Lola Flores, quien, después de asistir a una proyección de la película afirmará, para sorpresa de su máximo responsable, que *Embrujo* es un "*camelo, una película sin pies ni cabeza*" y que el director estaba "*caruchino*"... que, al parecer, quiere decir que estaba loco.

Pero los reproches de Lola no serán nada comparados con la bilis que rezuma el informe del Delegado Provincial de Badajoz¹⁰: "*Embrujo es un engendro monstruoso que hace volver al cine español a los tiempos más remotos y primitivos del comienzo de este arte. Es un engendro monstruoso que no tiene ni pies ni cabeza. En resumen, es un borrón que ha caído sobre el arte cinematográfico español*". Aunque no irán tan lejos, como este airado censor, por el camino de la descalificación los críticos españoles se pondrán de acuerdo a la hora de llamar la atención sobre la endebles de la excusa argumental de *Embrujo*, sobre la escasa consistencia de la anécdota que narra la película, sobre el lamentable hecho, en resumidas cuentas, de que la trágica historia de Lola y Manolo no sea capaz de ir mucho más allá del mero y rutinario encadenamiento de tópicos. Y lo cierto es que dicha crítica se ajustaba bastante a la realidad... el problema es que los críticos de la época no acertaron a comprender el verdadero sentido de la propuesta; no se dieron cuenta de que *Embrujo*, en realidad, no era una película narrativa; o, al menos, no era una película narrativa al uso.

Y es que el interés de la segunda película de Serrano reside precisamente en aquellos momentos en los que la narración es interrumpida por la copla, el baile y, sobretodo, por los montajes visuales. En otras palabras, juzgar *Embrujo*

¹⁰ Expediente de rodaje: 213-46.

en términos de construcción de personajes, evolución dramática y narrativa es un error porque resulta evidente que a Serrano de Osma no le interesaba demasiado esa vertiente de su película. Es preciso señalar, además, que los personajes de *Embrujo* no están desarrollados psicológicamente sino que más bien encarnan cada uno de ellos un concepto determinado. Es decir, Lola y Manolo son personajes sin ninguna complejidad, sin matices, porque a Serrano le interesa jugar con ellos como abstractas encarnaciones de conceptos: Lola representa la danza y Manolo el cante, y será de la interacción entre ambos conceptos de donde surja el sentido de la película. Porque, en última instancia, este film no habla de otra cosa que de la complementariedad entre la danza y la canción. El embrujo del título hace referencia a eso mismo: a esa fuerza misteriosa que atrae a la voz hacia la danza y viceversa, por encima incluso de las más elementales leyes del espacio y el tiempo.

Narración y poesía

En la película, como acabamos de ver, se pueden distinguir dos tipos de secuencias. Por un lado, estarían aquellas en las que se desarrolla la historia de una manera lineal. Estas secuencias, a las que, siguiendo a José Luis Téllez¹¹, llamaré narrativas, van a ser continuamente interrumpidas por esos otros segmentos en los que, a la manera de los filmes musicales, el hilo narrativo es, en cierto modo, interrumpido para dar paso a esos fragmentos poéticos en los que la narración se estanca para permitir la entrada a unas imágenes de corte metafórico con las que primordialmente se busca expresar estados de ánimo.

Estos dos segmentos se dividen a su vez en dos subcategorías. En cuanto a los narrativos, nos encontramos, por un lado, con secuencias rodadas y planificadas de una manera más académica, esto es, ajustándose a los preceptos de ese cine realista y verosímil que por aquel entonces parece haberse impuesto en las pantallas de occidente. Y por otro, con una abundante colección de eso que Karel Reisz¹² denomina *secuencias de montaje* (rápida sucesión de planos

¹¹ Téllez, José Luis, "Embrujo". En Pérez Perucha, Julio (ed.), *op. cit.*, p. 213.

¹² Reisz, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989, p. 102.

breves, unidos a veces por encadenados, cortinillas o cualquier otra clase de efectos ópticos, que se utiliza para expresar el paso del tiempo, cambios de lugar o transiciones de distinta especie), que, si bien seguían siendo utilizadas en el cine de la época, aunque de una manera marginal y esporádica, eran más propios de tiempos pretéritos. La insistencia con la que Serrano de Osma recurre a este tipo de secuencias (he contabilizado hasta siete), explotando al máximo las posibilidades del encadenado -hay un momento muy hermoso en el que, por obra y gracia de un encadenado, Manolo, que acaba de sufrir un desengaño amoroso, es literalmente engullido por el agujero negro de la guitarra-, pone de manifiesto, una vez más, la proverbial querencia del cineasta madrileño por las formas del pasado.

Las dos subcategorías en las que se divide ese segmento que he denominado poético corresponderían a las secuencias que recogen actuaciones de la pareja (o de cada uno de ellos en solitario) y a aquellas otras en las que la voz quejumbrosa de Manolo, entonando coplas desgarradoras, sirve de base para unos sorprendentes *collages* visuales que, por su osadía formal y capacidad de sugerencia, se encuentran.

sin lugar a dudas, entre lo mejor de la película. De

entre las primeras, casi todas ellas recorridas por una misteriosa ráfaga entre onírica, expresionista y surreal (que en mi opinión debe mucho a una tela de ambiente flamenco pintada a finales del XIX por John Singer Sargent: *El Jaleo*) destacan, por su capacidad de extrañamiento, aquellas en las que la figura del *cantaor* que sustituye a Manolo durante la gira internacional de Lola es reemplazada en la mente de la tonadillera -y por lo tanto, en la diégesis del filme (y es que, como iremos viendo, la mayor parte de la acción de esta película transcurre en las cabezas de sus protagonistas)- por la figura de Manolo y, sobretudo, por su voz; ya que Lola, por culpa de unos inquebrantables lazos espirituales que le unen a Manolo más allá del tiempo y del espacio, únicamente podrá bailar cuando se deje arrastrar por la voz de éste.

Por su exacerbado romanticismo y su lirismo desbordado, merece ser reseñado también ese ballet telúrico (así fue bautizado en el guión) que esta vez tendrá lugar en la ebria imaginación del protagonista masculino: después del delirante fragmento de los porrones y las guitarras -sobre el que volveré enseguida- un largo encadenado, lejos de devolvernos al reconfortante y tranquilizador territorio de la narración directa, nos sumerge de nuevo en las profundidades del inconsciente, para presenciar, esta vez, una fantasmagórica persecución que acontece en un estilizado paisaje mental en el que la espesa niebla y las retorcidas formas de los árboles parecen competir con el *cantaor* en su incontenible deseo de atrapar a una juguetona y escurridiza Lola que, como no podía ser de otra manera, acabará evaporándose de entre sus brazos.

Por último, de entre las secuencias de baile, merecen también ocupar un espacio en estas páginas tanto el ballet final del homenaje a Lola, dirigido e interpretado por el prestigioso bailarín Juan Magriñá -a la sazón director coreográfico del Teatro del Liceo desde 1940¹³- como la delirante y expresionista secuencia del entierro de Manolo y el posterior baile de Lola frente un decorado de pesadilla, inequívocamente inspirado en telas de Picasso.

La segunda de las subcategorías del segmento poético estaría formada por esas tres secuencias en las que el grito, preñado siempre de dolor, que lanza Manolo en forma de copla es traducido en imágenes por unos montajes visuales de abierto talante experimental e incuestionable poder de evocación.

La primera de estas secuencias, de evidente inspiración futurista, consiste en una larga serie de planos breves de un tren en marcha -esta secuencia en el

¹³ Este dato lo aporta Pepe Coira en su monografía sobre Antonio Román. Para Coira el hecho de que Juan Magriñá sea requerido por Roman para encargarse de la coreografía en *El amor brujo* (Antonio Román, 1949) -una película "de concepción semellante" al *Embrujo* de Serrano de Osma- nos advierte, al menos, del interés que en el director gallego había despertado la controvertida aproximación de su compañero de generación al folklore andalucista. De todos modos, según Coira, "ben por marcar diferencias co seu compañeiro de formación, ben por cadrar máis coa súa personalidade, Román procurou dar a *El amor brujo* unha contención ou unha sobriedade visual que a arredaba de *Embrujo*" (Coira, Pepe, *Antonio Román. Director de cine*, Xunta de Galicia, Betanzos, 1999, p. 157).

guión viene encabezada por el título: "La *solea* de la vía" - que, acompañados en la banda de sonido por la amarga copla del *cantaor*, sugieren, de alguna manera, la sumisión de este a un inevitable destino trágico que durante toda la película parecen encarnar las ominosas formas de ese tren que avanza inexorablemente hacia no se sabe bien qué fatal desenlace.

En segundo lugar, por orden de aparición, estaría esa secuencia en la que los porrones, vasos, botellas y guitarras de una taberna de mala muerte componen, para la cámara de Serrano de Osma, una suerte de imposibles bodegones cubistas o surrealistas¹⁴ que, invocados, en un principio, por la voz cascada de Manolo, serán después revalorizados por la enigmática partitura del maestro Leoz hasta hacer partícipe al espectador de ese ambiente enrarecido que se respira en el local y, sobretodo, de ese profundo desasosiego que se apodera de Manolo cada vez que trata de ahogar sus penas con ayuda del alcohol.

En la tercera y última de estas secuencias, el incontenible lamento de Manolo y las visiones surgidas de su ebrio inconsciente se compenetran de nuevo con asombrosa naturalidad y nos proporcionan, de paso, el techo poético de la cinta: imágenes deformadas de mares de cactus y estampas andaluzas que vibran al compás de los *jipíos* que brotan de la garganta del *cantaor* prefiguran algunas de las secuencias de mayor impacto emocional del *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1955) -las fuentes de La Alhambra bailando al ritmo de las palmas- y, enfrentadas, por medio de un violento montaje con planos de océanos encrespados que parecen transportar en sus convulsionadas entrañas el desesperado mensaje de amor que Manolo pronuncia en una tabernucha española y Lola recibe junto a la ventana de un hotel neoyorquino, componen, como decía, la mas elaborada metáfora de la agonía existencial y, al mismo tiempo, de la fusión espiritual y artística que se puede encontrar en la obra de Serrano de Osma y, si me apuran, en todo el cine español de la década de los cuarenta.

¹⁴ Durante el coloquio que siguió a la proyección del film, Agustín Gómez llamó la atención sobre el parentesco que esta secuencia guarda con algunos de los motivos recurrentes de los bodegones cubistas de Juan Gris.

Una vez descritos e inventariados los distintos tipos de secuencias en los que se divide la película sería oportuno recuperar unas palabras de su director, pronunciadas durante el rodaje, que nos servirán para comprender qué objetivos se pretendían alcanzar por medio de un relato de estas características: "Pretendo que el cante y el baile flamenco sean en esta película elementos que no corten la línea argumental, sino que le sirvan de soporte. Es decir, lo temático no hace alto para dejar paso a la música y a la canción; las atraviesa, rectilíneo, en busca de su diana emocional"¹⁵. Si bien, como asegura Serrano de Osma, a lo largo de todo el filme queda patente el deseo de sus responsables por dotar a las secuencias poéticas de una suerte de engarce temático o formal con las narrativas (la mirada penetrante de Manolo sostiene e idealiza el baile de Lola mientras la observa desde los bastidores; acto seguido, cuando Manolo salga a actuar, la letra de su canción traerá a colación de nuevo esa mirada embelesada: "te miro y estoy mirando; te quiero y te estoy queriendo") también es cierto que, como ya ha quedado dicho en estas páginas, la escasa consistencia de la línea argumental, su, en muchos aspectos, previsible trama amorosa, adquiere una dimensión desconocida gracias a la capacidad de evocación de esas imágenes poéticas, convocadas por bailes y canciones, que son, en última instancia, las que hacen de *Embrujo* un filme más que notable. Así pues, en *Embrujo*, como ya sucediera en *La dolorosa* (Jean Gremillon, 1934) -una de las pocas películas españolas del periodo republicano¹⁶ que Serrano de Osma admiraba y que bien pudo servirle como fuente de inspiración- las secuencias musicales son concebidas como prolongaciones de una línea argumental a la que complementan y enriquecen pero a la que, en el caso de *Embrujo*, superan y trascienden en todo momento.

¹⁵ Visor, "Fin de rodaje en Barcelona. Embrujo. Film surrealista de Serrano de Osma", en *Cámara*, num. 97, enero de 1947, p. 22.

¹⁶ En un artículo de Serrano de Osma sobre el cine de la República se aseguraba que en *La dolorosa* "se propugnaba por encontrar una buena relación entre la música y la imagen". Cabe mencionar que *La dolorosa* es una de las pocas películas españolas de la década de los treinta claramente influenciadas por el cine de las vanguardias (Serrano de Osma, Carlos, "El cine en la República: monjas, toreros, bandidos, expósitos", en *Cine nuevo*, num. 1, diciembre de 1983). Este texto ha sido reeditado en el número 56 (junio de 2007, pp. 143-149) de *Archivos de la filmoteca*.